

Renato Boccali

## **Dipingere l'assenza.**

### **Edward Hopper e le annunciazioni senza messaggio**

Se sei venuto, almeno una volta, per  
Essere signore della soglia, spingere il peso  
Della porta chiodata sui cardini addormentati  
E disturbare questo sogno, pur sapendo  
Che ogni soglia è un sogno, e questo ferro  
È certamente un sogno, ma senza promessa,  
Ti concedo la chiave della pesante porta.  
Bonnefoy 1995: 31

#### *1. Sulla soglia: epifania della luce e assenza metafisica*

Nei quadri di Hopper possiamo guardare le scene più familiari e sentire che sono essenzialmente remote, addirittura sconosciute. I personaggi guardano nel vuoto. Paiono essere altrove, persi in una segretezza che i dipinti non possono svelare e che noi possiamo solo cercare di indovinare. È come se fossimo spettatori di un evento cui non siamo in grado di dare un nome. Sentiamo la presenza di ciò che è nascosto, di ciò che senza dubbio esiste ma non viene rivelato. Formalizzando l'intimità, fornendole uno spazio in cui può venire osservata senza essere violata, il potere di Hopper viene esercitato nei nostri confronti con estremo tatto. (Strand 1994: 85)

Così un poeta, Mark Strand, sintetizza l'opera di un pittore, Hopper. In queste parole risuona, però, molto di più di una semplice schematizzazione. A parlare è una segreta corrispondenza, quella che lega la scrittura alla pittura nell'unico movimento espressivo in cui ha luogo il manifestarsi dell'assenza.

In quei territori dell'estremo spaesamento contemporaneo, infatti, incontriamo presenze spettrali che si aggirano tra luoghi desolati, nascosti dalla banalità del quotidiano, dall'eterna ripetizione di gesti automatici e inautentici. Tutto appare sprofondato nel presente dove ormai nessun evento può più davvero aver luogo perché lo spazio di manifestazione nella vita ordinaria sembra completamente saturo di accadimenti sempre identici. Il tempo insomma si chiude, bloccato nel suo movimento di sistole e diastole, in un presente intemporale ben lontano dall'istante kairotico e destinale. Non c'è spazio per l'eterno né per il suo ingresso nel tempo attraverso l'attimo, non c'è *aíon* possibile ma solo ossessiva ripetizione che frattura le estasi temporali disperdendo irrimediabilmente *télos*, *skopòs*, *éschaton*. Non resta che l'ipostasi del presente con l'opprimente pesantezza dell'esistere (cfr. Levinas 1948: 24).

Tutto questo ritroviamo proprio nelle scene dipinte da Hopper, luoghi familiari, spesso intimi, forme chiaramente riconoscibili ma che esprimono un profondo senso di estraneità, di lontananza. Sguardi vuoti, persi in direzioni occultate alla vista dello spettatore, figure isolate avvolte da un silenzio impenetrabile. Silenzio che, in pittura, può essere rappresentato solo sinesteticamente, attraverso la cancellazione di ogni movimento e di ogni ritmicità temporale, nella piatta immobilità di forme isolate e non dialoganti. Non c'è narrazione possibile in questi quadri dove tutto è sospeso e in perpetua attesa. È la

luce zenitale a creare questo effetto, luce scoperta dopo decisive peregrinazioni che hanno portato il pittore a sperimentare mezzi espressivi differenti: acqueforti e incisioni, acquarelli e pitture a olio. E anche luoghi differenti in cui la luce si è via via rivelata: Parigi soprattutto, ma poi Cape Cod nel Massachusetts e, inevitabilmente, New York (cfr. Levin 1995).

La luce è uno degli elementi fondamentali della pittura di Hopper, una luce tersa, in grado di creare atmosfere dense, ottenuta tramite un procedimento molto semplice che lui stesso descrive parlando della sua pittura: "Dipingo direttamente sulla tela, senza cose strane, diciamo così. Uso trementina quasi pura all'inizio, e aggiungo olio andando avanti, finché il solvente diventa puro olio" (Hopper 2000: 60). Il procedimento è piuttosto elementare, costituito dalla progressiva densificazione del solvente già steso sulla tela, che si ispessisce dando corpo a delle figure che restano, comunque, sempre diafane e trasparenti, giacché la pesantezza del colore viene diluita per farlo vibrare di una luminosità neutra. Parlando di *Second story sunlight* (*Secondo piano al sole*, 1960) Hopper aggiunge: "Questo quadro è un tentativo di dipingere la luce del sole bianca, con nessuno o quasi nessun pigmento giallo nel bianco. Ogni interpretazione psicologica dovrà essere aggiunta dall'osservatore ma dipingere la luce non è stata la spinta iniziale. Io sono un realista e reagisco ai fenomeni naturali. [...] La luce è un'importante risorsa espressiva, per me, ma non in modo così conscio. È il mio modo naturale di esprimermi" (Hopper 2000: 66).

Con il procedere della sua pittura, Hopper presta sempre maggior attenzione alla luce, non in quanto fine a sé stessa ma come elemento espressivo fondamentale in grado di creare

atmosfera dense di attesa. Per farlo occorre epurarla da ogni traccia colorica, facendola brillare nella sua tersa e diafana trasparenza attraverso l'uso di un bianco brillante, il bianco di zinco, sperimentato ad esempio in *Ground swell (Risacca)* del 1939, dove ritrae una scena marinara fortemente dominata dal chiarore e dalla bianchezza immobilizzante, rafforzata dalla geometrica composizione che riunisce in un triangolo barca, boa e vela al cui centro si posizionano statiche figure umane fissamente rivolte alla boa. Le scene ritratte assumono forme sempre più semplificate, con un decisivo rifiuto di ogni aspetto decorativo ottenuto anche tramite il colore. La crescente attenzione alla luce comporta inevitabilmente una semplificazione della tavolozza con schemi cromatici tendenzialmente ripetitivi e semplificati, dove scarsa attenzione viene data agli accordi di colore a favore di una misurata sobrietà di tono. A dominare, allora, sono i volumi e le campiture, con livelli differenziati di complessificazione a seconda che si tratti di persone, alberi o edifici. Le linee si fanno più nette, gli angoli più decisi, le forme curvilinee tendono a sparire. La struttura geometrica dei dipinti è rigorosamente composta anche se l'orizzontalità sembra dominare, spingendosi quasi al confine del quadro, per fuoriuscire da esso, proponendo allo spettatore il compito di immaginare gli spazi, gli elementi e le forme che si trovano oltre i confini della scena dipinta.

In fondo, ed è lo stesso Hopper a riconoscerlo, questa pittura rimane ancorata all'impressionismo, non nel senso dei canoni pittorici o delle tecniche impiegate, ma del principio essenziale che vuole l'artista impegnato nella rappresentazione delle sue impressioni immediate. Ciò che deve essere dipinto è l'impressione prodotta a contatto con il mondo, nelle sue pic-

cole variazioni restituite sulla tela con estrema freschezza. Il fulcro della poetica pittorica di Hopper risiede proprio in questo profondo realismo che detta la necessità di esprimere le intime sensazioni, ma senza approfondimento psicologico, senza struttura narrativa. Non dobbiamo, però, pensare a lui come un semplice epigono del movimento artistico europeo. Se è l'idea di fondo a rimanere invariata, ciò che cambia è il contesto rappresentativo sia paesaggistico sia sociale. Non tanto da un punto di vista tematico. Non è la "scena americana" ad imporsi, come accade nel caso del cosiddetto "gruppo degli otto" cui spesso lo stesso Hopper viene ricondotto malgrado il suo netto dissenso, ma la natura intesa in un senso molto ampio<sup>1</sup>. L'esigenza di trascrivere nel modo più esatto possibile le impressioni prodotte e suscitate in lui dalla natura continuerà ad essere l'ideale profondo che Hopper non vorrà mai abbando-

<sup>1</sup> Alla domanda se pensa che il suo lavoro sia essenzialmente americano Hopper ribatte: "Credo di non aver mai cercato di dipingere la 'scena americana'; io cerco di dipinger me stesso. Non vedo perché mi si deve far rientrare a forza nella 'scena americana'. Come la maggior parte degli americani, sono un'amalgama di molte razze" (Hopper 2000: 65-6). Altrove, in quella che può a buon diritto essere definita la sua più nitida dichiarazione di poetica, ossia *Note in pittura* pubblicato nel 1933, il pittore afferma che "Il problema del valore della nazionalità in arte è forse irrisolvibile. In generale si può dire che l'arte di una nazione è tanto più grande quanto più riflette il carattere del proprio popolo, come dimostra l'arte francese. [...] La dominazione della Francia sull'America nelle arti visive è stata quasi assoluta negli ultimi trent'anni e più. Se l'apprendistato presso un maestro era necessario, mi pare che l'abbiamo già svolto. [...] Dopo tutto non siamo francesi, non lo saremo mai, e ogni tentativo di diventarlo vuol dire negare il nostro patrimonio culturale e cercare di imporre un carattere, che può essere solo una verniciatura di superficie" (Hopper 2000: 11-2).

nare. Tale è anche la direzione di ricerca che individua per il futuro se nel programmatico *Note sulla pittura* scrive:

nessuno può prevedere esattamente quale sarà l'orientamento della pittura nei prossimi anni, ma sembra, o almeno mi sembra, che ci sarà una rivolta contro l'invenzione di un disegno arbitrario e stilizzato. Ci si sforzerà ancora, credo, di cogliere la sorpresa e gli eventi della natura, di compiere uno studio più intuitivo e penetrante dei suoi umori, e insieme nasceranno un nuovo stupore e una nuova umiltà in chi è ancora capace di queste reazioni essenziali. (Hopper 2000: 13)

L'atteggiamento richiesto al pittore è quello della meraviglia che nasce dallo stupore, la conoscenza che emerge dall'*epoché* fenomenologica del mondo in cui la messa tra parentesi di ciò che è abituale e che diamo per scontato permette l'instaurarsi di un nuovo sguardo, più attento alla realtà e ancora in grado di sorprendersi di fronte alla natura. Questa messa in opera dello sguardo attraverso lo spazio pittorico produce una sospensione della rappresentazione favorendo il puro darsi delle cose nella loro essenza manifestativa. Per questo potremmo parlare di una *epoché pittorica* giacché è lo spazio pittorico a mettere in opera le condizioni di visibilità e il modo dell'apparire in quanto evento. "Nascita e insorgenza di un mondo sotto lo sguardo – sotto uno sguardo che non è di nessuno – questo è l'enigma della pittura" (Escoubas 1995: 36). Così Eliane Escoubas sintetizza il mistero della pittura i cui fondamenti ontologici rimandano ad un'elaborazione fenomenologica dello spazio pittorico come luogo dell'apparire e del venire in presenza del fenomeno del mondo.

## 2. *La presenza del bosco e il mistero della natura*

Resta però ancora da chiarire che cosa intenda Hopper per natura. Sarebbe, infatti, riduttivo pensare alla natura nella sua sola accezione ambientale e paesaggistica, come fosse un semplice oggetto sottoposto allo sguardo del pittore e piegato alle sue esigenze compositive, ridotto a mero decoro o scenario della raffigurazione. Il termine natura dice di più se intesa nel suo doppio aspetto di *natura naturans* e *natura naturata*. In questo modo riusciamo ad afferrare la sua doppia matrice, attiva e passiva, il *logos* dinamico che abita la generazione e al contempo il mistero che racchiude il suo essere creata.

Potremmo dire che la visione hopperiana è profondamente romantica, coerentemente con quanto Robert Rosenblum ha cercato di mostrare nel suo testo *La pittura moderna e la tradizione romantica del Nord* nel quale ipotizza una linea espressiva tipicamente nordica che, affondando le proprie radici nella pittura fiamminga e tedesca, troverebbe la sua massima espressione nel Romanticismo protraendosi poi fino alla contemporaneità anche oltreoceano, in opposizione all'asse mediterraneo il cui fulcro viene individuato nella Parigi del XIX secolo. Questa ipotesi, di certo suggestiva, arriva a ravvisare permanenze, oltre che tematiche, anche di assetto architettonico-topologico del quadro al punto da affermare: "La potente struttura spaziale di Friedrich e di altri romantici si ritrova anche in artisti americani quali Edward Hopper, che ripropone costantemente – e indubbiamente senza alcuna conoscenza diretta di quei prototipi – il contrasto evocativo creato da un primo piano profondo al cui bordo siamo costretti a fermarci bruscamente per contemplare vaste distese vuote, più facil-

mente accessibili coi sentimenti che fisicamente" (Rosenblum 1975: 130).

Natura, dunque, non solo come fonte di ispirazione creatrice e madre di forme ma anche come luogo del mistero reso ancor più emblematico ed evidente se messo in contrasto con gli elementi antropici. Ne sono prova il fitto e oscuro bosco dietro la vetrina del negozio di *Seven a.m. (Le sette del mattino, 1948)* o gli alberi svettanti in misurata progressione dietro due facciate bianche sormontate da tetti spioventi di *Second story sunlight (Secondo piano al sole, 1960)* o ancora la compatta boscaglia al di là della strada e del distributore di benzina di *Gas (Benzina, 1940)* e di *Four lane road (Strada a quattro corsie, 1956)*. Si tratta soltanto di alcuni dei numerosi esempi in cui appare evidente il contrasto tra l'elemento artificiale costruito dall'uomo, segno della progressiva modificazione dell'assetto paesaggistico alla luce dell'inarrestabile progresso, e l'elemento naturale, gli alberi, tendenzialmente indistinti tra loro, a formare una compatta e più scura unità nella superficie del quadro, spostata quasi sempre in secondo piano, segno della permanenza del mistero. Il "bosco sacro" è il volto occultato della natura, impenetrabile allo sguardo umano il quale, costretto dalla presenza degli alberi ad arrestarsi al limite del muro invalicabile di colore, vaga errante perdendosi tra gli altri elementi della scena dipinta.

La natura non si presenta più come panoramica e aperta ma oscura, nascosta, a volte pesante, profondamente meditativa. E questo appare ancor più evidente e rivelativo in tre quadri sui quali sarà opportuno soffermarsi perché, pur se dipinti in un arco temporale piuttosto ampio, ci mostrano, attraverso la loro semplicissima organizzazione geometrico-spaziale caratteriz-



zata dalla completa mancanza di figure umane, la tensione dialettica che spinge lo sguardo verso il confine materiale della tela, verso il vuoto che diventa assenza metafisica.

Nel primo caso, *Stairway (Scala 1949)*, lo spettatore, in prospettiva frontale, si trova proiettato all'interno di uno spazio domestico, nel mezzo di una scala che conduce verso una porta aperta. Oltre la soglia, l'intrico dalle scure tonalità di un bosco quanto mai indistinto. Lo sguardo è "naturalmente" condotto verso l'esterno, ma l'effetto prodotto dalla geometria del quadro è frustrato dall'impossibilità effettiva di uscire, perché il punto di fuga è invisibile, può essere solo immaginato. In questo modo Hopper ci blocca all'interno della casa e la porta aperta si rivela in realtà non un punto di passaggio, un luogo di transito, ma una trappola visiva, sfruttata nella sua valenza semantica concreta a fini tutt'altro che realistici. Non solo non c'è collegamento tra interno ed esterno, ma è preclusa la possibilità dell'attraversamento, inducendo pertanto nel fruitore un senso di separazione nei confronti dell'esterno e di profondo isolamento. Ciò che è oltre, nascosto nell'intricato e oscuro bosco, resta irraggiungibile, avvolto dalla più cupa tenebra cromaticamente suscitata da un colore verde con fortissima pigmentazione nera, bassissima luminosità e profonda saturazione.

In *Rooms by the sea (Stanze sul mare, 1951)* ritroviamo la stessa opposizione tra interno ed esterno, e ancora una porta aperta, questa volta direttamente sul mare. In primo piano una camera vuota, una parete e la porta, in secondo piano, appena visibile da un taglio verticale sul lato sinistro, un'altra camera, ammobiliata, in cui si scorgono, completati dall'immaginazione oculare, un divano, un quadro appeso e una cassettera. A do-

minare è la luce che dall'esterno penetra con forza verso l'interno obbligando lo sguardo a muoversi da destra verso sinistra, dal mare verso la stanza arredata, dal naturale verso l'artificiale. Il movimento è quindi inverso rispetto a *Stairway*, ma non per questo bisogna credere che ci sia passaggio. La porta, pur facendo penetrare la luce, non permette nessun attraversamento. La luminosità naturale che domina all'esterno, nella brillantezza del mare e nel diafano azzurro del cielo, giunge all'interno, ma senza produrre nessuna manifestazione rivelativa, con l'unico effetto di evidenziare maggiormente l'oscurità isolante dell'interno, accresciuta ancor di più dal doppio spazio domestico.

Infine, *Sun in an empty room* (*Sole in una stanza vuota*, 1963). Qui ritroviamo ancora una stanza vuota, questa volta l'unica. Non c'è alcun mobilio e i colori sono spenti. Al posto della porta c'è una finestra dalla quale penetra abbondante luce che crea un gioco chiaroscurale molto netto, con angolazioni precise e ben delineate. Ciò che si intravede dalla finestra è la chioma di un albero dal verde luminoso cui corrisponde, in basso, un colore sempre più cupo, tendente al nero. C'è, inoltre, uno spicchio di cielo. La luce è quella del meriggio, entra dall'unica finestra nella stanza ma ricade nell'interno per ben due volte a causa di una parete leggermente rientrante e dall'angolo che essa forma. "Realizzato nel 1963 – nota Strand – [questo] è l'ultimo grande dipinto di Hopper, una visione del mondo senza di noi; non solo un luogo che ci esclude, ma un luogo svuotato di noi stessi. La luce, ora un giallo sbiadito sulle pareti color seppia, pare stia recitando le battute finali della propria caducità, della propria storia nuda che si avvia a conclusione" (Strand 1994: 83).

Ad attirare lo sguardo dello spettatore è dunque la zona liminare tra l'interno e l'esterno, rappresentata nei primi due casi da una porta, nell'ultimo da una finestra<sup>2</sup>, da cui penetra una luce, dalle caratteristiche tonali differenti, che non semplicemente illumina le stanze, ma sembra annunciare l'imminenza di un mistero. Non si tratta, tuttavia, di un dispositivo ottico volto a produrre una figurazione narrativa, ma piuttosto di un luogo di sospensione in grado di creare un intervallo tra l'interno e l'esterno, l'artificiale e il naturale, il visibile e l'invisibile, il rappresentabile e l'irrappresentabile. L'eliminazione di ogni elemento generatore di narrazione fa implodere lo spazio della rappresentazione, differendo la figurazione del mistero in un tempo ucronico imminente e sempre di là da venire. Malgrado l'alta densità dei formanti figurativi presenti nei quadri, non c'è instaurazione di un dialogo tra le unità narrative, per cui l'enunciazione pittorica e la rappresentazione iconica rimangono prive di "racconto" e, di fatto, come sospese, in attesa che qualcosa avvenga e la narrazione abbia finalmente inizio (cfr. Greimas 1984).

I tre quadri di cui abbiamo abbozzato un'analisi, sebbene siano disposti su un notevole arco temporale, permettono inoltre di esemplificare l'idea di natura hopperiana, una natura che l'artista non vuole solamente imitare, secondo un canone reali-

<sup>2</sup> Come ricorda Omar Calabrese a proposito de *La soglia: come l'articolazione dello spazio struttura la narrazione (Il tema dell'Annunciazione)*, "Oggetti come le porte, le finestre, qualunque tipo di ostacoli, articolano appunto quella che Van Gennep (e più recentemente un altro antropologo, Victor Turner, e poi un semiologo, Claude Gandelman) hanno denominato 'liminalità', ovvero un modo di esistenza di una soglia spaziale fra due insiemi determinati" (Calabrese 2006: 49).

stico semplicisticamente inteso, ma prendere come modello nei suoi aspetti fenomenici, reiscritti sulla base di nuove significazioni, deformati perché passati attraverso l'interiorità del pittore e riproiettati poi sulla tela lasciandoli aperti a una profonda indeterminazione semantica che spetta al fruitore delimitare. La lezione di Cézanne non è, infatti, priva di influenza su Hopper, per il quale il realismo si coniuga con una "logica delle sensazioni organizzate" che lavorano sulla scomposizione e ricomposizione sulla tela della visione oculare, producendo una deformazione "regolata"<sup>3</sup> che garantisce l'apertura di soglie interstiziali e liminari, nell'apparente naturalismo della composizione, tramite le quali si producono nello spettatore una sospensione e un'attesa nella fruizione strettamente sensoriale.

Tali soglie, in Hopper, sono per la maggior parte aperte grazie alla luce, nel suo manifestarsi tra dimensione naturale e dimensione artificiale. Basta solo osservare le innumerevoli variazioni in cui la luce incontra edifici, come ad esempio in *Early sunday morning* (*Domenica di primo mattino*, 1930), o penetra e si diffonde all'interno di luoghi chiusi come in *Chair car* (*Carrozza passeggeri*, 1965) o in *Western motel* (*Motel nell'ovest*, 1957) o più fondamentalmente investe figure umane. In quest'ultimo caso la luce può essere artificiale, isolando ancor di più il soggetto nelle tenebre notturne come in *Nighthawks* (*Nottambuli*, 1942) o *Automat* (*Tavola calda*, 1927), oppure na-

<sup>3</sup> "Nel pittore esistono due cose: l'occhio e il cervello, ambedue devono aiutarsi a vicenda; bisogna lavorare al loro mutuo sviluppo, ma da pittore; all'occhio per mezzo della visione sulla natura, al cervello per mezzo della logica delle sensazioni organizzate, che dà i mezzi per esprimersi", così si esprime Cézanne secondo Émile Bernard (Doran 1978: 39).

tuale e colpire il corpo quasi a volerlo penetrare, avviluppandolo senza però riuscire a mostrare alcunché. La potenza della sorgente luminosa diventa in questi casi magnetica, attira a sé il soggetto che viene colpito, quasi ipnotizzato da quella presenza. Gli esempi a questo proposito non mancano.

### 3. *L'annunciazione dell'assenza e l'abisso dell'attesa*

*Pennsylvania coal town* (Cittadina mineraria in Pennsylvania, 1947) ritrae un tardo pomeriggio in una sperduta cittadina americana. Dalla strada vediamo una casa la cui sagoma fuoriesce dal confine del quadro, a breve distanza un minimo scorcio ombreggiato della casa accanto. In mezzo una striscia di prato e un uomo, nel cuore ottico del dipinto, con un rastrello in mano. A dominare è la luce obliqua del tardo pomeriggio, densa di pigmentazione giallognola, che si proietta sulla casa e sulla figura al centro della scena. Ad essere interessante è lo sguardo dell'uomo, distratto dalla sua attività di giardinaggio, e come attirato dalla sorgente luminosa. L'impressione che si ha è quella di uno sguardo sollevato quasi per distrazione e poi magneticamente catturato dalla luce. A nostra volta siamo attirati verso ciò che non vediamo, verso il fuoco dello sguardo del personaggio che rimane a noi precluso: non riusciamo a vedere ciò che lui sta vedendo, eppure sappiamo che qualcosa sta accadendo. Si tratta quasi di una manifestazione assente, di una presenza assente o, per dirla ancora altrimenti, di un visibile che è invisibile.

Merleau-Ponty ci ha ormai educato all'idea che "l'invisibile non è il contrario del visibile: il visibile ha esso stesso una membratura di invisibile, e l'invisibile è la contropartita segreta del visibile, non appare che in esso" (Merleau-Ponty 1964: 230).

Non bisogna, infatti, pensare l'invisibile come un al di là del visibile, come se fosse un altro visibile possibile. Occorre invece considerare il loro rapporto in termini di latenza, di reciproca interconnessione secondo un ordine laterale. Solo così sarà possibile concepire la membratura comune che li unisce in una differenza non ipostatizzata. L'invisibile è allora il rilievo del visibile, "è il punto o il grado zero di visibilità, l'apertura di una dimensione del visibile" (Merleau-Ponty 1960: 65).

Il rapporto tra visibile invisibile, concepito in questi termini, appare dunque come scarto interstiziale che annuncia la loro reversibilità giacché "l'essenza propria del visibile è di avere un doppio di invisibile in senso stretto, che il visibile manifesta sotto forma di una certa assenza" (Merleau-Ponty 1961: 58-9). Questo ci permette di pensare in termini diversi la profondità come dimensione del nascosto che rende più nitide le cose, le rende visibili, insomma. Perciò essa non va annullata, perché non viene più concepita come lo scrigno del vero oltre l'apparenza, ma come luogo stesso che permette l'apparire.

Tocchiamo così il cuore fenomenologico dell'apparire, in qualche modo già messo in evidenza da Husserl in *Idee I*, dove ci spiega la modalità di apprensione di un oggetto da parte di una coscienza costituente, sottolineando che questo oggetto non può che essere percepito se non per profili (*Abschattungen*), i quali vengono poi riunificati dall'attività sintetica della coscienza a formare un'immagine unitaria. Resta però da riconoscere che la modalità di apprensione dell'oggetto non è che lacunosa, fatta di elementi visibili solo non simultaneamente, in base a modalità proprie di datità dell'oggetto stesso. Diremo allora che non c'è potere costituente assoluto, solo la coscienza può intenzionare l'oggetto, ma secondo modalità di dona-

zione che non dipendono da lei. Non occorre annullare la profondità, basta aggirarla, afferrare degli scorci giacché la resistenza che le cose oppongono al mio sguardo è l'indice della loro presenza aperta. Questo comporta un'eccedenza che, come dirà Heidegger, costituisce il cuore ontologico della riduzione fenomenologica la quale, aggiungiamo noi, facendosi *epoché pittorica* permette il manifestarsi dell'apparire dell'inapparente. Nel quadro, insomma, si dà l'evento stesso dell'apparire come senso dell'essere e non come semplice apparizione di un oggetto, tanto che con Merleau-Ponty si può affermare: "Sarebbe ben difficile dire *dove* è il quadro che sto guardando. Giacché non lo guardo come si guarda una cosa, non lo fisso lì dove si trova, il mio sguardo erra in lui come nei nimbi dell'Essere, più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso" (Merleau-Ponty 1961: 21).

Questo sembra quanto mai valido per il quadro di Hopper dove la resistenza delle cose al nostro sguardo osservatore non annulla la possibilità della visione, rilanciata verso un invisibile che si manifesta nella visibilità della scena attraverso una luce diffusa e non ben delimitabile. Strand vi riconosce "lo spessore della trascendenza, come se chissà quale rivelazione fosse a portata di mano, come se qualche segno foriero di una trasformazione fosse criptato nella luce. [...] È quasi un'annunciazione. L'aria è colma di purezza. E noi veniamo coinvolti in una visione la cui sorgente ci sfugge e il cui effetto è difficile da cogliere. Dopo tutto, osserviamo la scena dall'ombra" (Strand 1994: 37). Si tratterebbe allora di un'annunciazione ma senza messaggio, forse perché il messaggio si è perso o perché non siamo più in grado di decriptarlo, di comprenderlo, creando un profondo senso di attesa, una densa aria di so-

sensione destinata però a rimanere tale. Anche in questo caso è l'effetto della luce sull'organizzazione spaziale a produrre un particolare assetto strutturale del quadro. Per comprenderlo basterà considerare, nelle parole di Omar Calabrese, che "la grammatica dello spazio sacro prevede tre casi: la *separazione* (quando gli spazi agiti, per esempio da ciascuno dei personaggi di una scena, sono incompatibili), la *liminalità* (quando questi spazi possiedono una soglia di transito dall'uno all'altro), e l'*aggregazione* (quando infine gli spazi sono compenetrati, transitabili liberamente da parte dei personaggi. Lo schema grammaticale *separazione-liminalità-aggregazione* funziona perfettamente per quanto concerne le Annunciazioni" (Calabrese 2006: 49-50).

Inevitabilmente, allora, non possiamo fare a meno di riconoscere nel quadro di Hopper un vero spazio sacro che prevede una separazione, nettamente caratterizzata dall'ombra del profilo della casa sulla sinistra in cui si scorge una porta aperta, la liminalità, ossia la linea che demarca la luce dell'ombra e, infine, l'effetto aggregante della luce che immobilizza il personaggio attirando il suo sguardo, e il nostro, verso un punto oltre la soglia del visibile, luogo di scambio invisibile tra sguardo dello spettatore e il quadro stesso. Qui risiede, secondo Daniel Arasse, il nucleo di ogni annunciazione in pittura, in cui "si suppone che la figura assuma in sé il non-figurabile, il luogo circoscriva effettivamente l'incircosccrivibile, la visione faccia vedere l'invisibile, e, in definitiva, la pittura 'enunci' l'indicibile" (Arasse 1984: 5). Il luogo figurativo, nella tradizione delle annunciazioni del Quattrocento italiano, è caratterizzato da una proliferazione del decoro architettonico e urbano che assume la funzione di un enunciato pittorico sull'invisibilità dell'evento.



Lo strumento privilegiato è la prospettiva in quanto dispositivo di figurazione dell'infigurabile e vero e proprio regime di visibilità<sup>4</sup>.

Anche nel caso di Hopper si potrebbe parlare di luogo figurativo, ma la sua potenzialità enunciativa, sempre sospesa e indeterminata, è frutto di riverberi prodotti dalla luce. Come ricorda Calabrese, l'enunciazione è infatti "un dispositivo che conferisce ordine al discorso, e lo organizza simulando l'atto di comunicazione non solo interno al testo, ma anche verso l'esterno: comunicazione con il pubblico del dipinto" (Calabrese 2009: 13). È dunque la luce a produrre l'effetto d'enunciazione senza narrazione interna al dipinto, ma come comunicazione verso l'esterno del dipinto, verso lo spettatore. Possiamo parlare quindi di annunciazione nell'opera di Hopper e a conferma basterà soffermarci su altri dipinti in cui la scena d'annunciazione appare ancor più evidente, giacché la protagonista è una donna, situata sulla soglia o all'interno di una *domuncu-*

<sup>4</sup> Ne *L'Annunciazione italiana* Arasse così sintetizza la sua tesi: "alcuni pittori hanno utilizzato la costruzione geometrica della prospettiva per rendere visibile l'ingresso dell'incommensurabile nella misura proprio grazie a un infimo e irriducibile scarto interno al dispositivo stesso" (Arasse 1999: 21). Come rimarca Calabrese nella sua introduzione al testo, la prospettiva sarebbe lo strumento utilizzato da alcuni pittori italiani per rendere visibile un mistero della fede. Si tratterebbe quindi di una "prospettiva teologizzata", secondo le parole di Arasse, che così conclude il suo lavoro: "Non è forse un caso se l'Annunciazione ha potuto costituire un tema privilegiato per studiare la storia della prospettiva e delle sue implicazioni durante il Rinascimento. Mettendo in scena la relazione, intellettualmente impensabile ma visivamente raffigurata, tra la prospettiva e l'infinito realizzato, l'Annunciazione non faceva altro che dar figura all'insondabile mistero che la abita: l'Incarnazione del Dio che è Verbo" (Arasse 1999: 352).

la, quella che la tradizione iconografica definisce la casa della Vergine e luogo dell'annunciazione. Manca il messaggero, l'angelo, e la scena di enunciazione del messaggio, ma non la rappresentazione del mistero, il fascio di luce che colpisce la donna, progressivamente nuda e pronta all'accoglienza.

Iniziamo con *High noon* (*Alto mezzogiorno*, 1949). La luce zenitale colpisce una casa dal colore bianco splendente. Le finestre e la porta sono aperte, come a voler far entrare qualcosa e, sullo sfondo, campeggia un cielo terso con qualche sparso cirro. Il volume della casa domina la rappresentazione, la sua struttura, con un'ala sporgente fa sì che un'ombra netta si proietti a formare un triangolo rettangolo. Sullo stipite della porta una donna dai capelli biondi, come del resto la maggior parte di quelle ritratte da Hopper e che hanno come modella la moglie, con una sottoveste semiaperta che scopre delle nudità tenute pudicamente nascoste da una mano sollevata nel gesto di chiusura del leggero indumento. La posizione della donna è ieratica, immobile di fronte al manifestarsi prepotente di qualcosa che ha richiamato la sua attenzione e che l'ha spinta a indossare il primo capo a disposizione per uscire a guardare. L'ora è quella del meriggio in cui "la conoscenza delinea [...] i contorni delle cose con il massimo rigore" (Benjamin 1993: 353) perché è il "momento dell'ombra più corta" (Nietzsche 1888: 76) come ricorda Nietzsche, il momento di un'esperienza estatica che annuncia l'ora della verità.

Una verità, tuttavia, solo abbozzata nella sua struttura d'annuncio, diremmo quasi senza contenuto o con contenuto imminente. Ha ragione Yves Bonnefoy quando afferma che quelle di Hopper "sono come *Annunciazioni* senza teologia e senza promessa, ma non prive di un residuo di speranza"

(Bonney 1995: 48). È come se il contenuto veritativo assieme alla determinazione metafisico-religiosa venisse meno e l'annunciazione, svuotata o scavata dall'interno, rimanesse come un semplice guscio vuoto, offrendo di sé ormai soltanto la sua struttura formale. Rimane un messaggio le cui lettere si sono cancellate, una missiva che nel lungo tragitto ha smarrito la sua sostanza, presentandosi come una pagina bianca inviata da una fonte non ben identificabile. L'atmosfera carica d'attesa si scontra con questa carenza ontologica rendendo presente non soltanto l'assenza di qualsivoglia sostanza, ma anche di qualsiasi promessa.

La desolazione del futuro privo di *télos* e *scopòs*, però, non annulla completamente quel residuo di speranza che lo sguardo attonito e impaziente delle protagoniste sembra voler rivendicare, nonostante ogni evidenza.

Ne abbiamo prova ulteriore in *Cape Cod morning* (*Mattino a Cape Cod*, 1950), dove, ancora una volta, viene raffigurata una tipica casa americana di legno bianca, in questo caso con una veranda che sporge. Le imposte sono aperte e notiamo di nuovo una figura femminile protesa fisicamente verso l'esterno, attratta da qualcosa che non riusciamo, anche in questo caso, a vedere. C'è un prato poco curato, sullo sfondo degli alberi fitti, il cielo è terso e tutto è irraggiato di luce, una luce calda, mattutina. L'evento è come se accadesse oltre i limiti del quadro, di nuovo una manifestazione invisibile resa visibile dall'effetto eliotropico. L'annunciazione che proviene dalla luce sembra essere totalizzante, lo sguardo della donna è catturato ferocemente come a voler vedere di più, o forse a voler vedere altrimenti, la realtà. Non conosciamo, ancora una volta, il con-

tenuto del messaggio, abbiamo soltanto la sua solida e pesante presenza.

Lo stesso accade nell'intima stanza cittadina di *Morning sun* (*Sole del mattino*, 1952) dove una donna in sottoveste, seduta sul letto con le gambe tra le braccia, guarda verso l'esterno di una finestra aperta dalla quale penetra una luce mattutina, leggermente più diafana rispetto a quella di *Cape Cod morning*. Campeggia al centro la figura femminile all'interno di una stanza decisamente molto piccola, senza alcun arredo visibile all'occhio dello spettatore, con una parete scarna e con un paesaggio urbano appena intuibile dalle cime di case a mattoni offerte in scorcio dalla finestra. Ciò che appare interessante in questo caso è la maggiore definizione corporea della protagonista, come definita dalla luce che la colpisce.

La fascinazione per l'incessante metamorfosi della luce in valore cromatico – sostiene Bonnefoy proprio a proposito di questo dipinto – della luminosità in colore, ma – e questo è l'essenziale – anche quella dei punti in cui la luce si diffonde, a contatto con il corpo, e sembra far pressione su di esso tentando di penetrarlo, avviluppandolo, si direbbe quasi astuzia, senza tuttavia riuscire a vincerne la resistenza. Il corpo, semivestito di una stoffa chiara, è eroso dal sole, non trasfigurato. Con le sue mani incrociate sotto le ginocchia, sembra negarsi e al tempo stesso offrirsi al sole. (Bonnefoy 1995: 56)

Il corpo rappresenta allora la vera soglia dove la luce incontra la carne senza però poterla attraversare. La pelle è il punto di contatto, il luogo del chiasma possibile tra l'essere umano e la luce, tra la coscienza e la datità gratuita del mondo. È lì che si rende possibile la conoscenza, la compenetrazione tra l'intenzionalità del soggetto e la manifestatività dell'oggetto. Un

punto ideale in cui le due dimensioni si compenetrano nel loro reciproco avviluppamento. Tuttavia, l'atmosfera generale del quadro non sembra indicare veramente questo incontro. La donna è pronta all'accoglienza, disposta in trepidante attesa alla rivelazione, e quest'ultima appare predisposta alla venuta grazie all'effetto prodotto dalla luce che però non la svela totalmente. Hopper riesce quindi a bloccare sulla tela il momento di sospensione in cui un'annunciazione sembra presentarsi al soggetto femminile del quadro, lasciandoci esitanti alla presenza di qualcosa che è ancora assente.

Ma proprio in *A woman in the sun* (*Una donna al sole*, 1961), una delle opere degli ultimi anni dell'artista, il ripresentarsi della stessa situazione ci convince che quella rivelazione non avrà mai luogo. In questo caso Hopper riesce a mostrarci l'attimo immediatamente successivo all'attesa speranzosa, quello di un'attesa ormai disillusa o, come direbbe Derrida, di un'"Attesa senza orizzonte d'attesa, attesa di ciò che non si attende ancora o di ciò che non si attende più, ospitalità senza riserve, saluto di benvenuto anticipatamente accordato alla sorpresa assoluta dell'*arrivante*" (Derrida 1993: 86). Pur utilizzando pressoché lo stesso schema compositivo il pittore modifica alcune proporzioni e la distribuzione spaziale delle figure.

Ci troviamo sempre all'interno di una camera da letto, questa volta molto più spaziosa, le pareti sono arredate da quadri, il letto singolo è piccolo e spostato verso la sinistra, le finestre raddoppiano: quella frontale propone uno scorcio paesaggistico, un cielo limpido e delle colline verdeggianti, quella laterale rimarrebbe invece quasi invisibile se non scorgessimo appena il lieve movimento della tendina sollevata dalla brezza che entra nella stanza assieme al fascio di luce mattutina. Il letto è di-

sfatto, a terra giacciono le scarpe della figura femminile che, a una certa distanza dalla sorgente luminosa, si trova in piedi, completamente nuda, con una sigaretta in mano. Lo sguardo è rivolto alla finestra aperta ma nessun ardore sembra animarla. Immobile, in posizione ieratica, il corpo nudo della donna si presenta con nettezza grazie al potente chiaroscuro. Nessuna compenetrazione è possibile, nessuna rivelazione attuabile, l'attesa si fa differimento continuo, l'assenza sempre più incombente. Anziché provocare angoscia o ansia tutto ciò genera soltanto disillusione, attesa senza fine perché il fine si è smarrito. Non resta, allora, che l'attesa in sé stessa, giacché, come dice Blanchot, "L'attesa è sempre l'attesa dell'attesa, riprendendo in lei il cominciamento, sospendendo la fine e, in questo intervallo, aprendo l'intervallo di un'altra attesa" (Blanchot 2003: 38). È proprio qui che inizia l'attesa, quando non c'è più nulla da attendere e la rivelazione che sembra essere costantemente davanti a noi si fa assente perché non riesce a sostanzarsi in realtà, aprendo sempre di nuovo un ulteriore intervallo d'attesa.

Ci troviamo di fronte a quella stessa struttura d'anticipazione soggettiva della temporalità che Derrida individua nel pensiero hegeliano alla luce del lavoro di Catherine Malabou, ossia l'avvenire in quanto *veder venire* l'evento di ciò che viene. "Veder venire, in effetti, è anticipare, prevedere, presentire, progettare; è attendersi ciò che viene; ma è pure *lasciar venire* o *lasciarsi sorprendere* da ciò che non si attende, dalla sopravvivenza di ciò che non si attende" (Derrida 1998: 10). La struttura del veder venire è dunque un'anticipazione teleologica e una sorpresa; attività e passività allo stesso tempo, quella di un soggetto che consente la venuta lasciandosi sorprendere da

ciò che viene. Questa sorpresa sospende la visione del *veder venire* introducendo una macula, una zona di non visibilità, di cecità, grazie alla quale può prodursi l'abbandono del soggetto all'evento del venire che non può essere rap-*presentato*. La possibilità che l'evento avvenga è data proprio dalla rinuncia a vederlo venire, all'accoglienza dell'incalcolabile come creazione di uno spazio per una possibile venuta di cui nulla si può sapere, come abbandono alla possibilità del suo irrompere improvviso. Potremmo anche dire, come annunciazione senza teologia perpetuamente aperta su una struttura d'attesa di una realtà che è fuori da ogni attesa e che non è possibile attendere, e che Maldiney ha definito come il *transpossibile*<sup>5</sup>.

In questo abisso d'attesa la realtà si cancella poiché, è ancora Bonnefoy a parlare, "Hopper ha voluto contravvenire alle realtà di questo mondo con l'atto stesso con cui gli ha dato forma. Comprendendo che non potrà stabilire con l'Essere, con l'Assoluto, una relazione positiva, ossia mediata dagli oggetti, dai sentimenti, dalle azioni – e dalla presenza di altri esseri –, sceglie la strada in negativo, quella che fa il vuoto nella coscienza affinché la pace vi affluisca e vi dimori" (Bonnefoy 1995: 60). Si tratta, ovviamente, di una quiete che delinea nei volti segni di profonda indifferenza e sottomissione all'inevita-

<sup>5</sup> "Il reale è sempre quel che non si attende e non c'è ragione di attendersi. L'evento è un trans-possibile. [...] L'evento è il trans-possibile al quale il sé ha accesso grazie alla propria trans-passibilità. [...] La transpassibilità consiste dell'essere passibili di qualcosa che non si preannuncia come possibile o come reale. [...] La transpassibilità implica un'apertura assoluta [cioè sciolta] da ogni progetto" (Maldiney 1997: 143, 421).

bile, un muto e impassibile smarrimento sullo sfondo di un mondo laconico e senza tensione.

#### 4. *L'attestazione dell'apparire e lo schiudersi della radura del Nulla*

Nei quadri di Hopper non c'è apertura se, come ricorda Didi-Huberman, "Aprire significa forzare un passaggio per avere accesso all'interno oppure, al contrario, per infrangere una reclusione. Significa deflorare e far fiorire, mettersi in cammino verso l'al di là, *dispiegare*, esporre, sfoggiare, elargire ciò che fino a quel momento era recluso" (Didi-Huberman 2007: 16). Non c'è passaggio, non c'è transito nelle scene dipinte dall'artista americano. Ancor meno esposizione, perché tutto rimane nascosto, avvolto da un manto isolante che preclude ogni disvelamento.

Eppure qualcosa si dà, ed è proprio la luce ad indicarlo. È Bonnefoy a rammentarci che "La luce è sempre una *attestazione*, è l'affermazione che esiste un principio, che trascende ragioni e sentimenti comuni" (Bonnefoy 1995: 52). Attestazione, è forse il caso di ricordarlo, non significa verità, bensì testimonianza del vero, affidabile ma non certa; "quella sorta di confidenza o sicurezza (statuto epistemologico non dossico) che ciascuno ha di esistere (statuto ontologico) sul modo del sé (statuto fenomenologico)" (Ricoeur 1991: 382).

I personaggi ritratti nei quadri ci dicono che qualcosa sta accadendo o sta per accadere, attestano con la loro presenza questa rivelazione senza possibilità di stabilirne il contenuto e, forse, senza possibilità stessa di stabilire se questa rivelazione avrà veramente luogo. Ci troviamo di fronte, insomma, ad un muto testimone che non è in grado di dirci altro se non la pro-



pria confidenza nell'essere presente ad un evento di cui nulla noi potremo sapere e di cui, forse, lui stesso nulla mai saprà.

E tuttavia è Henri Maldiney a farci notare che "L'apparire di un evento è l'evento della sua apertura. Che un evento si produca in un certo momento, in un certo luogo, non spiega affatto il perché della nostra apertura a lui e al mondo nel quale si produce. Ora questa situazione che non ha un al di qua fonda originariamente la possibilità di ciò che noi chiamiamo presenza" (Maldiney 2003: 210). L'accadere dell'evento, il suo apparire, la cui essenza manifestativa consiste proprio nella sua apertura, dischiude un orizzonte d'attestazione per il soggetto che è là, testimone di questa apertura possibile solo per la sua stessa presenza. Siamo di fronte a un chiasma fenomenologico in cui i due poli, l'oggetto della manifestazione e il soggetto cui si manifesta, sono tenuti insieme dalla presenza dell'evento cui viene dato spessore grazie alla spazializzazione della superficie del quadro, all'interno del quale gli elementi si compongono costituendo in questo modo un momento rivelatore del senso. Non tanto di un senso particolare quanto del senso del senso. Questo è in fondo il compito di ogni vera grande arte, rompere la trama dell'essente perché l'evento-avvento dell'apparizione abbia luogo poiché, ed è ancora Maldiney a ricordarcelo, "La presenza efficace, qualunque essa sia, si tiene nella pura radura del Vuoto o del Nulla, che non è un *Nihil negativum*. Il Vuoto non è l'evacuazione del Mondo, il Nulla non è il suo annientamento, ma la condizione che ne rende possibile la manifestazione" (Maldiney 2003: 174).

È proprio alla luce di questa condizione di possibilità che dovremo leggere i quadri di Hopper, sovraccarichi di quotidianità perché è proprio a partire dall'essente che quella radura

può aprirsi. Non si tratterà però della radura dell'Essere heideggeriana, ma di un luogo di manifestazione completamente diverso che dal pieno torna al vuoto, dalla massiccia presenza torna non tanto all'assenza quanto ad una nuova forma di presenza, quella dell'assente. Ecco perché i suoi quadri sono densi; essi portano con sé il peso delle cose, la dignitosa solidità della materia. È da qui che può manifestarsi la laconica nudità degli eventi, ed è sempre da qui che può darsi l'avvento di qualcosa come la luce sembra annunciare. Si potrebbe parlare di una fenomenologia della struttura di annuncio che, nelle opere di Hopper, prende corpo secondo una vera e propria topologia dell'*invisto*, in quanto manifestazione di un fenomeno inapparente, non perché semplicemente non-visibile, in quanto presente altrove o latente, bensì come vera e propria traccia dell'invisibilità assoluta espressa dal *punctum caecum* del visibile<sup>6</sup>. Invisibilità che è richiamo a una presenza che si è assen-

<sup>6</sup> Il riferimento è a Derrida e al confronto che instaura con Merleau-Ponty in *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, dove afferma: "io avrei seguito piuttosto le tracce dell'invisibilità assoluta. Quest'ultima, per essere l'altro del visibile, non deve né aver luogo altrove né costituire un altro visibile, come ciò che non appare ancora o ciò che è già scomparso e di cui lo spettacolo delle rovine monumentali invocherebbe la ricostituzione, l'assemblamento di memoria, la ricomposizione. Questo non-visibile non qualifica un fenomeno presente altrove, latente, immaginario, incosciente, nascosto, passato – è un 'fenomeno' la cui inapparenza è di un altro ordine. E ciò che noi conveniamo qui di chiamare trascendentalità non è senza rapporto con la 'trascendenza pura, senza maschera ontica' di cui parla Merleau-Ponty" (Derrida 1990: 71). A chiarire la matrice cristiana del discorso sull'immagine invisibile dell'invisibile è J.-L. Nancy che afferma: "il dio unico non è tanto invisibile (nel senso di nascosto) quanto inapparente: del non apparire, considerato come l'atto stesso di Dio, la sua operazione, non potrebbe essere data l'apparenza (que-

tata, ad una regione della presenza assente che è propriamente lo spazio del sacro, di ciò che per sua natura non può che restare a distanza, in una lontananza a cui Jean-Luc Nancy dà il nome di *distinto* (cfr. Nancy 2002). Così il divino resta celato, distante e ritirato, distinto dal piano di visibilità manifesta della pittura, ossia assente. Ed è questa assenza, la sua assoluta invisibilità, a manifestarne la presenza, proprio nel luogo della banalità del quotidiano.

A questo punto possiamo leggere le parole che Hopper spende per elogiare l'arte di Charles Burchfield come un manifesto generale di poetica, del tutto applicabile alla sua produzione artistica. Scrive infatti: "Da quella che per l'artista mediocre e il miope dilettante è solo la noia della vita quotidiana in provincia, ha estratto una vena che potremmo chiamare poetica, romantica, lirica, o come volete definirla. Con la sua intelligenza del particolare l'ha reso epico e universale. Nessuno stato d'animo è tanto banale da non meritare un'interpretazione" (Hopper 2000: 30).

L'arte è allora in grado di rivelare l'epicità del quotidiano giacché oltre la prigione del tempo banale qualcosa improvvisamente può accadere. Non resta che attendere guardando fuori da una finestra o all'interno di una tazzina di caffè.

stione di coerenza, non di capacità), ma deve essere presentata la presenza, che è assenza" (Nancy 2000: 52).

Bibliografia

Arasse, D., *Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento*, "VS. Quaderni di studi semiotici", n. 37 (gennaio-aprile 1984), pp. 3-17.

Arasse, D., *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva* (1999), tr. it. di C. Presezzi, Firenze, Usher, 2009.

Benjamin, W., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1993.

Blanchot, M., *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 2003.

Bonnefoy, Y., *Quel che fu senza luce. Inizio e fine della neve* (1995), tr. it. di D. Bracaglia, Torino, Einaudi, 2001.

Bonnefoy, Y., *Edward Hopper. La fotosintesi dell'essere* (1995), tr. it. di C. Medici, Milano, Abscondita, 2009.

Calabrese, O., *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori, 2006.

Calabrese, O., *Tempi, luoghi e soggetti dell'Annunciazione*, introduzione ad Arasse, D., *L'Annunciazione italiana. Una storia della prospettiva* (1999), tr. it. di C. Presezzi, Firenze, Usher, 2009.

Derrida, J., *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (1990), tr. it. di A. Cariolato e F. Ferrari, Milano, Abscondita, 2003.

Derrida, J., *Spettri di Marx* (1993), tr. it. di G. Chiurazzi, Milano, Raffaello Cortina, 1994.

Derrida, J., *Il tempo degli addii. Heidegger (letto da) Hegel (letto da) Malabou* (1998), tr. it. di S. Soresi, Milano, Mimesis, 2006.

Didi-Huberman, G., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive* (2007), tr. it. di M. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

Doran, M. (a cura di), *Cézanne: documenti e interpretazioni* (1978), tr. it. di N. Zandegiacomi, Roma, Donzelli, 1995.

Escoubas, E., *L'espace pictural*, La Versanne, Encre Marine, 1995.

- Greimas, A., *Semiotica plastica e semiotica figurativa* (1984), in P. Fab-  
bri e G. Morrone (a cura di), *Semiotica in nuce*, Roma, Meltemi, 2002,  
pp. 33-51.
- Hopper, E., *Scritti, interviste, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, Mi-  
lano, Abscondita, 2000.
- Levin, G., *Hopper. Biografia intima* (1995), tr. it. di I. Inserra e M. Man-  
cini, Milano, Johan & Levi, 2009.
- Levinas, E., *Il Tempo e l'Altro* (1948), tr. it. di F.P. Ciglia, Genova, Il Me-  
langolo, 2001.
- Maldiney, H., *Penser l'homme et la folie*, Paris, Millon, 1997.
- Maldiney, H., *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003.
- Merleau-Ponty, M., *Segni* (1960), tr. it. di G. Alfieri, Milano, Il Saggia-  
tore, 1967.
- Merleau-Ponty, M., *L'occhio e lo spirito* (1961), tr. it. di A. Sordini, Mi-  
lano, SE, 1989.
- Merleau-Ponty, M., *Il visibile e l'invisibile* (1964), tr. it. di A. Bonomi,  
Milano, Bompiani, 1969.
- Nancy, J.-L., *Il ritratto e il suo sguardo* (2000), tr. it. di R. Kirchmayr,  
Milano, Raffaello Cortina, 2002.
- Nancy, J.-L., *L'immagine. Il distinto* (2002), in *Tre saggi sull'immagine*,  
tr. it. A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2002.
- Nietzsche, F., *Il crepuscolo degli idoli* (1888), a cura di G. Colli e M.  
Montinari, vol. VI, tomo III, Milano, Adelphi, 1975.
- Ricœur, P., *L'attestation entre phénoménologie et ontologie*, in J.  
Greisch e R. Kearney (a cura di), *Paul Ricœur. Les métamorphoses de  
la raison herméneutique*, Paris, Cerf, 1991.
- Rosenblum, R., *La pittura moderna e la tradizione romantica del nord:  
da Friedrich a Rothko* (1975), tr. it. di C. Schiffer, Milano, 5 Continents,  
2006.
- Strand, M., *Edward Hopper. Un poeta legge un pittore* (1994), tr. it. di  
D. Abeni, Roma, Donzelli, 2003.